

A OBRA NARRATIVA DE LUÍSA DUCLA SOARES

ISABEL VILA MAIOR

Cada leitor tem a sua maneira própria de ler uma obra literária, que nem sequer é sempre a mesma, pois depende de circunstâncias tão variadas como os motivos por que o faz, os seus conhecimentos ou a sua disposição. Por isso, esta abordagem da obra narrativa de Luísa Ducla Soares é a minha, filtrada pelo meu percurso profissional e pessoal e caucionada pela paixão de uma vida — os livros. Esta declaração de princípio poderá levar o auditório a objectar: se cada acto de leitura é único e particular, então de que serve apresentar uma comunicação sobre um determinado autor, se cada leitor tem necessariamente uma visão diferente da obra em geral ou deste ou daquele livro em especial?

Em primeiro lugar, porque é do cruzamento das leituras, dos olhares sobre uma obra, que se enriquece a leitura de cada um. Quantas vezes a nossa atenção é alertada por um pormenor — que às vezes é um *pormenor* — avançado por um colega, um crítico, um aluno? Quantas vezes outra leitura — nossa ou alheia — não nos leva a modificar ou a consolidar a nossa opinião? A legitimidade da comunicação das experiências de leitura decorre também do facto de cada obra apresentar uma coerência textual que confirma — ou infirma — as interpretações individuais, opinião controversa que alguns teóricos contestam de forma mais ou menos radical. Mas coloco-me do lado

daqueles que pensam, como Umberto Eco, que a interpretação do leitor deverá ser validada pelo conjunto do texto, considerado como um todo orgânico, o que não significa que haja apenas uma interpretação «correcta» ⁽¹⁾.

Assim, ao abordar as obras narrativas de Luísa Ducla Soares, esta comunicação pretende traçar as grandes linhas de força que, no meu entender, as caracterizam: os subgéneros narrativos com que se relacionam e a forma como o fazem, os ecos de outros textos que neles podemos reconhecer, os grandes temas transversais às obras, as representações do mundo que lhes estão subjacentes, de forma implícita ou explícita, as estratégias discursivas e narrativas que lhes dão corpo. É uma proposta de leitura que só adquirirá pleno sentido se suscitar o debate e o confronto de ideias.

Uma das características mais visíveis da obra narrativa de Luísa Ducla Soares é a sua diversidade ⁽²⁾ — histórias em prosa e histórias em verso ⁽³⁾, histórias em prosa incluindo rimas, quer sob a sua forma canónica quer integradas na prosa, alguns álbuns para crianças ⁽⁴⁾ e também para adolescentes ⁽⁵⁾, livros ilustrados ⁽⁶⁾, livros também diferentes no tamanho, no formato e na apresentação, contos, um romance ⁽⁷⁾, adaptações ⁽⁸⁾, obras didácticas que utilizam a forma narrativa ⁽⁹⁾. As personagens das suas histórias também são variadas — gente, animais e plantas, elementos da natureza, criaturas fantásticas, as da tradição e as criadas pela mais moderna tecnologia — bem como são diversificados os subgéneros narrativos em que são plasmadas. Mas subjaz a esta diversidade uma unidade temática e de processos que confere à sua obra uma coesão assinalável.

A ligação aos textos da literatura infantil tradicional é uma constante na sua obra. A estrutura dos contos «O Meio Galo» e «Os Nove Mandriões», por exemplo, é a de um conto acumulativo, e enquanto o conteúdo do primeiro remete para o conto etiológico, o do segundo é um conto de costumes, ca-

racterística que partilha com «As Sementes do Macarrão», com «Uma vaca chamada Estrelinha» e ainda com *O Soldado João*, este último na linha das histórias em que o simples dá uma lição aos poderosos. *O Ratinho Marinheiro* remete o leitor para as aventuras do herói que sai de casa para correr mundo, tão típica do conto maravilhoso. *O Sultão Solimão e o Criado Maldonado*, bem como *O Dragão*, através das suas personagens, lembram os contos orientais. «Uma História Norueguesa ou Como o Urso Ficou sem Rabo» é outro conto etiológico que, embora passado em terras longínquas, se integra na longa estirpe das aventuras da comadre raposa. E nem falta a caracterização da personagem em prosa rimada ⁽¹⁰⁾ para nos remeter para mestre Aquilino. O *nonsense* proveniente da hipérbole, tão presente no folclore infantil, fundamenta pequenas narrativas como *O Homem das Barbas* ou *O Senhor Forte*, próximos da obra de Edward Lear, enquanto o jogo de contrários estrutura *A Menina Branca*, *o Rapaz Preto*, *O Urso e a Formiga* ou *O Homem Alto, a Mulher Baixinha*.

O conto tradicional popular, com especial relevância para o conto maravilhoso, está presente na obra da autora, que o subverte, como tem sido assinalado por todos aqueles que se têm ocupado da sua obra. A personagem da menina de bom coração, sempre pronta a ajudar os outros, heroína exemplar de tantos contos, é ridicularizada em *A MENINA BOA*, tão boa que, por exemplo, comprava pastéis de nata para dar às moscas, abria a porta aos ladrões e servia-lhes chazinho com torradas. «O que será então ser bom?», poderá — deverá — perguntar o pequeno leitor. A «Menina dos Cabelos de Ouro» fica careca porque todos precisam de um anel da sua cabeleira e transforma-se numa personagem de um conto de advertência, porque descobre então que os que se abeiravam dela o faziam por interesse. As personagens mais ou menos temíveis que povoam o conto popular — o vampiro, o monstro, o fantasma, a sereia, a bruxa — são humoristicamente recicladas, e o vampiro bebe xarope de groselha em vez de sangue, o monstro que bebia gasolina é um precioso auxiliar contra as marés negras, os fantas-

mas recuperam o castelo para aí organizarem espetáculos de fazer medo aos turistas, o destino a dar a uma sereia mobiliza o país e faz vir à superfície a tontice dos homens, a vassoura mágica da bruxa permite a uma menina do bairro da lata viajar e sonhar e a bruxa, privada de vassoura, cuida da sua aparência e arranja um emprego como empregada de balcão da Casa da Sorte. Os medos são assim exorcizados pelo riso.

Mas há uma bruxa «autêntica» em *É Preciso Crescer* e fadas a preceito em *A Princesa da Chuva*. A primeira história subverte o mito da eterna juventude, pois o motivo do elixir mágico é posto ao serviço do desejo de crescer rapidamente e provoca um envelhecimento acelerado no menino que o bebe; a Princesa da Chuva não espera que nenhum príncipe venha quebrar o feitiço lançado por uma das suas madrinhas, foge de casa e transforma em dádiva benéfica a sua maldição. A competência do leitor enquanto tal sai reforçada da leitura destas histórias, que exigem a distanciação crítica necessária à fruição literária.

O sentido do ritmo, tão importante no conto tradicional popular, dada a sua proveniência oral, é também uma das características fundamentais da obra de Luísa Ducla Soares: ritmo binário nas pequenas histórias de contrastes, como as já mencionadas ou *n'O Ratinho Marinheiro*, *n'O Gato e o Rato* ou ainda *n'O Sultão Solimão e o Criado Maldonado*, ainda ritmo binário na antítese estruturante (guerra-paz) de *O Soldado João*, quaternário nas variações da sua condição de militar à força — soldado, corneteiro, cozinheiro e enfermeiro — e ternário na sua oposição às figurações da autoridade (o sargento, o capitão e o general), combinação igualmente complexa de ritmos nessa bela história de amor e morte que é *O Dr. Lauro e o Dinossauero*.

Não é só o eco da literatura tradicional para crianças que se faz ouvir nas narrativas da autora, pois qualquer obra literária é feita do diálogo com outros textos. O périplo de *O Menino e a Nuvem* recorda a viagem do Príncipezinho pelos planetas do seu universo e a menina do bairro da lata que queima a vassou-

ra da bruxa para não morrer de frio é irmã da «Menina dos Fósforos» de Andersen.

Presente na literatura para crianças e jovens desde o século XIX, o «fantástico das máquinas», para utilizar uma expressão de Natércia Rocha, adquire na obra de Luísa Ducla Soares uma importância que se revela em primeiro lugar no número de narrativas que se podem agrupar sob a designação geral de narrativas de antecipação e em que podemos reencontrar temas ou motivos de Wells ou de Orwell — pequenos contos como «Adeus Gasolina», inserido primeiro em *Oito Histórias Infantis*, de 1975, e no ano seguinte em *O Meio Galo*, as três histórias do futuro no livro do mesmo nome (1982), «o Cãoputador», da antologia *De que São Feitos os Sonhos* (1985), «Uma Aventura no Tempo», em *Seis Histórias de Encantar* (1985), os seis contos de *Crime no Expresso do Tempo* (1988), *O Disco Voador* (1989) e *O Rapaz e o Robô* (1995).

Manifestação do maravilhoso, como nos lembra a autora na apresentação de *Seis Histórias de Encantar*, este tipo de narrativa não se alheia por isso da realidade circundante, como de resto é característica deste subgénero narrativo, que avança no futuro para mais livremente reflectir sobre o presente ⁽¹⁾.

A depredação da Natureza e a desumanização de um mundo cada vez mais dominado pela tecnologia parecem ser as linhas de sentido dominantes neste conjunto de obras de Luísa Ducla Soares. No primeiro dos contos referidos, «Adeus, Gasolina», um país «à beira-mar, com floresta, campos, cidades e gentes» é «rasgado por estradas, cortado por ruas», como diz o texto e como se costuma dizer; mas «rasgar» e «cortar» tornam-se palavras violentas e estas metáforas de uso são aqui restituídas ao seu sentido primeiro. Portugal será o maior produtor mundial de petróleo em «O Grande Furo», título polissémico onde confluem os temas da destruição da paisagem, da riqueza caída do céu — neste caso seria melhor dizer «surgida das entranhas da Terra» — e da incúria geral de que padecem os portugueses. O conto anterior, «Adeus, Gasolina», acabava com

todos os habitantes desse país à beira-mar a utilizar os antigos meios de locomoção animal — os militares de alta patente deslocavam-se nos cavalos brancos da GNR, os governantes em animais retirados do Jardim Zoológico, os ministros em camelos, o presidente da República, «nas suas deslocações patrióticas», num majestoso elefante que «tinha a grande vantagem de ir recebendo moedas dos admiradores que se juntavam para o saudar», os ricos em cavalos de puro-sangue e o povo em burros, e se «a bela voz grave e sentimental» destes últimos substituíra as buzinas, e todos podiam chamar-se burros uns aos outros quando o trânsito se tornava caótico, numa apoteose humorística que funciona como uma advertência, pois os países produtores de petróleo cancelam a sua produção, fartos de guerras. O humor de «O Grande Furo» é todavia muito mais contundente, situando-se na área da sátira. Como atrás ficou dito, o título pode ter um sentido literal, pois é de um furo feito por uma potente máquina em Lisboa, no Rossio, que jorra o primeiro petróleo. Para um país pobre, essa riqueza inesperada, ainda maior do que a das especiarias do Oriente e a do ouro do Brasil, é de facto «um grande furo», a grande oportunidade a que todos se agarram para entrarem em férias permanentes. E, finalmente, quando o país tem de ser vendido em hasta pública porque já os outros países não compram petróleo, substituído por outras energias, e já ninguém sabe fazer nada, o país vai pelo furo abaixo. Esta interpretação é reforçada pela ilustração, que nos mostra o presidente da República segurando um fio que tem suspenso na outra extremidade um objecto com os contornos de Portugal e enfiando-o por um buraco. Visão pessimista que contraria o que foi uma das características da literatura para crianças — o final feliz.

O tom volta a ser menos carregado no segundo conto desta trilogia, não porque o tema e o assunto o sejam mas pela maneira de contar, patente a partir do título: «Século vinte e sete, cidade de Alcochete». É a história do senhor Roquete, vendedor de sabonete, antídoto «contra um certo cheirete que su-

bia do antigo rio Tejo, transformado no maior cano de esgoto da Península Ibérica, e descia de um enorme chapéu de fumo das chaminés industriais, [s]abonete de limão para quem cheirava a alcatrão [, s]abonete de ananás para quem cheirava a aguar-rás [, s]abonete de manjerico para quem cheirava a penico». No entanto, apesar desta intertextualidade com as rimas infantis (e vem-nos também à memória o «Poema Pial» de Fernando Pessoa) e portanto a ligação a um universo lúdico por excelência, o pessimismo manifestado é ainda mais fundo do que o que se manifesta no conto anterior, porque agora ele é ontológico. O protagonista emigra para um outro planeta, onde «melhor que o perfume do sabonete de Alcochete, era o cheiro real do limão, do ananás, do manjerico» e onde «constr[ói] uma cabana, seme[ia] uma horta e plant[a] um pomar», «perfeitamente feliz» até ser obrigado a voltar à Terra, porque outros emigrantes transformam o novo planeta à imagem e semelhança do que tinham deixado. Parece, portanto, que o ser humano não aprende com os seus erros.

O terceiro conto, «No Reino das Máquinas», apresenta contudo uma visão mais optimista. A sua localização no fim da obra não deixa de ter importância, pois se a abertura e a conclusão são um lugar estratégico privilegiado dentro de cada narrativa, não será abusivo extrapolar esta característica para um conjunto de narrativas inseridas no mesmo volume. Tomando como modelo o conto maravilhoso, pois o rei procura em vão uma rainha que lhe possa dar o herdeiro perfeito com que ele sonha, a rima acentua a pertença aos textos ligados à infância: «Apresentaram-lhe louras princesas, morenas sultanas, donzelas fidalgas, meninas burguesas, raparigas operárias, moças camponesas.» Confiada à perfeição das máquinas a génese e criação de um príncipe perfeito, este foge, é capturado e reconhecido pelo pai, adoece e só se cura porque o rei trata dele desveladamente: «Ele próprio lhe punha o termómetro, limpava o suor da testa, ajeitava as almofadas; deu-lhe dezenas de pílulas e bombons de chocolate./ Jogou com ele o xadrez, con-

tou-lhe histórias verdadeiras do antigamente e histórias imaginárias do futuro, respondeu às perguntas do menino perguntador, inventou adivinhas, lembrou anedotas.» O conto maravilhoso transforma-se em conto exemplar ao mesmo tempo que o narrador chama a atenção do leitor para o molde em que vazou a sua história e estabelece assim com ele laços de cumplicidade: «Escusado será dizer que o príncipe se curou. Cresceu em tamanho e sabedoria entre máquinas maravilhosas, mas nunca se esqueceu de que as máquinas não substituem, em tudo, os homens.» Não é portanto a tecnologia que desumaniza (há «máquinas maravilhosas»), mas o uso que se faz dela e há ainda lugar para a esperança.

Num outro conto, «O Cãoputador», num futuro em que as pessoas são identificadas por letras e números e os animais desapareceram da face da Terra, um cão com cérebro de computador dá a vida pela sua pequena dona, que chora pela primeira vez quando o vê morto. Mais uma vez a intriga se organiza em torno dos sentimentos — dum animal e duma criança — em oposição a um mundo donde eles foram abolidos. Nesta outra história de amor e morte, há um referência intertextual explícita, pois o cão chama-se Argos e o pai da menina, um arqueólogo, conta-lhe a história do cão de Ulisses, fazendo assim entroncar a personagem do cão numa genealogia literária e, acima de tudo, numa obra fundadora da cultura ocidental. Parece portanto implícita a ideia de perpetuação de valores essenciais como a amizade e o sacrifício, ainda que contra a corrente dos valores eventualmente admitidos numa sociedade tecnológica.

O amor de uma criança pela mãe-robô que o criara durante dez anos, enquanto os pais biológicos viajavam pelo espaço, é o assunto de «O Filho», um dos contos de *Crime no Expresso do Tempo*. Mais uma história em que a morte leva a melhor, porque a mãe-robô vai irremediavelmente para a sucata, mas em que o desgosto é o fermento de uma vocação: «Volto e hei-de estudar tanta mecânica, que hei-de salvar todas as máqui-

nas que alguém amou.» Em «O Piquenique» também um rapazito trava amizade com um marciano mas, não podendo prová-lo, decide ser astronauta para o reencontrar.

As crianças e os jovens desempenham um papel importante nestas narrativas de antecipação, pois são eles os portadores da tolerância e da esperança num mundo melhor. Em *O Disco Voador* são as crianças que impedem a destruição das árvores milagrosas nascidas das sementes que um disco voador trouxe para a Terra.

Em «As Férias», passado no «ano 50 depois da 3.^a Guerra Mundial», um rapaz que vive numa cidade-abrigo donde consegue escapar e uma rapariga que vive numa gruta da montanha com outro grupo de sobreviventes, impossibilitados de regressarem às respectivas comunidades, onde já não serão aceites, dão possivelmente origem a uma nova humanidade, fundada na compreensão e na paz: «E ali ficaram, de mão dada, como Adão e Eva no princípio do mundo.» Este final aberto, não sendo tranquilizador, não deixa contudo de ser optimista, pela referência explícita à narrativa bíblica.

Um dos motivos que configuram o tema do triunfo da tecnologia é o da criação de uma realidade virtual. As férias do conto que acabei de referir são as mais perfeitas que é possível desejar, porque são virtuais. E só um rapazinho as rejeita, porque quer conhecer o que está para lá da cidade-abrigo onde vive e tem férias reais. Como o herói do conto maravilhoso, o protagonista sai do mundo conhecido para afrontar lá fora as provas que o esperam; mas a sua viagem não tem volta, porque o mundo donde provém é desumanizado. Uma personagem de um outro conto inventa também uma «máquina da Felicidade», que torna ainda mais infeliz quem a experimenta, pelo contraste com a realidade.

O motivo da realidade virtual cruza-se com a temática do poder e contribui dessa forma para uma das linhas de força da obra de Luísa Ducla Soares — a crítica política e social. Em «As Férias», o poder toma a forma do despotismo, numa

sociedade à Orwell, em que mesmo os sonhos são impostos. A crítica faz-se mais próxima — e mais humorística — em «A Máquina da Felicidade», quando o presidente da República, «coloc[ando] o seu gordo traseiro no assento» do engenho, sonha com um Portugal ideal — um país rico, sem bairros da lata, sem doenças, com bons transportes, pessoas que já nascem educadas, excursões à Lua e a Marte — e com um mundo sem guerras. A realidade que se lhe depara ao sair da máquina leva-o a querer demitir-se: «No ar de Verão as moscas zumbiam, meninos sujos encarrapitavam-se no muro, as casas pareciam ameaçar ruína e os montes, ao longe, ardiam em mais um fogo.»⁽¹²⁾

A crítica de cariz sociopolítico tem um alvo preferencial na personagem do presidente da República, sinédoque do Poder. Em «O Grande Furo», por exemplo, após a morte do último cidadão que sabia ler, o presidente exclama: «Agora, finalmente, [...] somos todos iguais. Todos ricos, todos analfabetos. Está concretizada a democracia.» (P. 20). As actividades presidenciais são ridicularizadas em «O Rapaz Invisível»: sete audiências, uma exposição de retretes, a inauguração de uma fábrica de chouriços, uma prova de vinhos do Porto, uma serenata em Coimbra que o faz cabecear de sono (p. 68). Mas outras figurações do poder político e militar são também apresentadas de forma disfórica na obra da autora, como os ministros e os generais.

A injustiça social ganha especial relevo em *O Disco Voador*, história de ficção científica, cuja acção se passa sobretudo no bairro da Musgueira, «o maior bairro de lata da capital. Não tem jardins nem passeios. Não tem prédios. As barracas amontoam-se. As crianças brincam entre os cães e as galinhas» (p. 12). Para impressionar favoravelmente os turistas que viriam visitar a floresta marciana, o presidente manda «substituir barracas por moradias, abrir avenidas e plantar jardins». A ficção científica torna-se assim tangencial ao discurso utópico, embora as palavras de um figurante o desmistifiquem: «Para

termos casas foi preciso chegarem os marcianos — criticou um operário.» (P. 24)

Mas a «fantasia das máquinas» pode também servir de pano de fundo a narrativas que dão forma a percursos de busca de identidade. É o caso de «O Rapaz Invisível», que, depois da satisfação dos desejos que a invisibilidade lhe proporciona, constata que a solidão e a tristeza são as suas companheiras. E só a morte parece pôr fim ao seu tormento, embora o final seja aberto: «Terá atingido a margem [depois de ter caído ao Tejo]? Terá subido para algum navio? Estará vogando afogado e transparente, rumo ao mar, lá onde a água é, como ele, límpida e transparente?»

Em *O Rapaz e o Robô* a busca da identidade é conseguida através do motivo do duplo, de tão grandes tradições literárias. Depois de se fazer substituir por um robô construído à sua imagem e semelhança, em casa, na escola, junto das colegas, no campo de futebol, junto de uma velha tia, o protagonista verifica que a substituição não é para sempre, pois ele cresce e o robô não. A vontade de onipotência da criança e a satisfação dos desejos que dela decorrem têm de ser substituídos pela assunção dos seus papéis sociais, como bem notou José António Gomes, ao detectar nesta obra «uma fantasia simultaneamente sedutora e inquietante — que não prescinde, contudo, de referências subtis ao processo de socialização» (13). A morte do duplo perfeito no rio, ao tentar salvar uma criança, e o salvamento dessa mesma criança pelo protagonista constituem a peripécia que marca a passagem a um estágio de crescimento marcado pela autenticidade: «Ia ser ele próprio. Sempre. Fatalmente. Em casa, na escola, no futebol, até junto da Tia Engrácia./Coragem, pensou, coragem./Lá fora acendiam-se as primeiras luzes.» As luzes que se acendem na noite podem ser interpretadas como a metáfora da esperança, apesar das dificuldades, simbolizadas pela escuridão da noite

Recorrendo à fantasia e evitando o «tom doutoral» que considerava, numa entrevista de 1973 (14), um dos males de que

enfermava a literatura para crianças, Luísa Ducla Soares coloca os seus jovens leitores perante problemas do foro pessoal e social, inquieta-os, fá-los pensar.

É ainda o que acontece numa obra de tom realista, dirigida a pré-adolescentes e adolescentes, *Diário de Sofia & C.^a (aos 15 anos)*, que um «carimbo» no canto inferior direito da capa proíbe «a professores, pais e outros que tais». A escrita diarística ficcionada ocupa um lugar importante na literatura juvenil, uma vez que manifesta o percurso da descoberta de si próprio, sobretudo na adolescência, e este «diário de Sofia» abrirá caminho a uma série de obras de escrita intimista na literatura juvenil portuguesa actual.

A sua originalidade reside no facto de se propor como um discurso centrado na narradora, como é previsível, e, ao mesmo tempo, como um discurso representativo de uma faixa etária, num certo momento histórico e num determinado lugar. «Hoje estou muito filosófica», declara Sofia quase no fim do diário/do livro, para continuar: «Cheguei à conclusão de que eu não sou só eu./Sou uma mistura de mim com a minha família, os amigos, o cão, a história da droga e tudo o mais./Por isso este Diário não é o Diário de Sofia mas o *Diário de Sofia & C.^a (aos 15 anos)*.» (P. 109) O diário íntimo, na literatura juvenil, dá conta do percurso de maturação do protagonista, desempenhando a escrita um papel importante no conhecimento de si e dos outros, e a personagem Sofia não foge à regra: «Esta é a última página do Diário. Acho que ninguém irá oferecer-me outro. Nem eu vou comprá-lo. Aprendi com ele a pensar em mim e nos outros, quase por obrigação. Está aprendido.» (P. 111) A auto-suficiência deste «está aprendido» é o eco mitigado da irreverência da primeira página. Revoltando-se por lhe terem oferecido um diário no dia dos seus 15 anos, Sofia atira-o para o fundo duma gaveta, depois de declarar que «[a]s suas páginas eram duras de mais para limpar o rabo mas serviam para escrever bilhetinhos» (p. 5). Entre as duas observações, a aprendizagem e a auto-reflexão, caminhos para o crescimento. O con-

fronto com os adultos, dos «dinossauros familiares» aos vizinhos e professores, a camaradagem, a amizade e o amor, as preocupações com a saúde e com o próprio corpo são aspectos focados pela protagonista. Mas são os problemas da juventude urbana dos nossos dias que ganham maior relevo, sobretudo a droga. A sida, o planeamento familiar e a gravidez das adolescentes, a anorexia, o suicídio dos adolescentes, o apoio telefónico às crianças em risco, o racismo e as desigualdades sociais, o divórcio dos pais e as famílias reconstruídas, o desemprego, a protecção do ambiente, tudo isto é focado na obra, sem que esta se torne didáctica, apesar de inserir números de telefones reais e textos com a forma de folhetos de esclarecimento sobre o aborto ou sobre as doenças sexualmente transmissíveis. É evidente que a obra transmite valores, de forma explícita ou implícita, e que, ao criar uma personagem simpática, a autora deve ter pretendido apresentar um modelo que, não se encaixando nas «meninas exemplares» de tempos recuados, apresentasse características positivas. O carácter modelar da protagonista decorre em especial do questionamento das reacções dos que a cercam, sobretudo dos seus pares, da avaliação dos seus comportamentos e da escolha consciente das suas próprias opções.

A aceitação de si mesmo e a valorização da autenticidade ⁽¹⁵⁾, a transformação de características pessoais à partida negativas em aspectos positivos pela vontade dos que não se resignam a um destino pré-traçado ⁽¹⁶⁾, o amor, a amizade, a coragem, o repúdio da ganância ⁽¹⁷⁾ e da hipocrisia ⁽¹⁸⁾, a solidariedade ⁽¹⁹⁾ são os principais valores transmitidos no que diz respeito ao percurso individual das personagens.

Numa linguagem simultaneamente rigorosa e criativa, longe do tom moralista e da «linguagem abebezada» ⁽²⁰⁾, através do humor e de uma irreverência onde por vezes perpassa mesmo uma, a meu ver, salutar iconoclastia, a obra de Luísa Ducla Soares está igualmente comprometida com o mundo em que está inserida, como de resto a autora assume desde o iní-

cio da sua carreira literária. Na entrevista já citada, declara que um escritor se não pode divorciar do mundo que o rodeia, que o seu lugar é aqui e agora e que a sua obra deve ajudar a construir alguma coisa. Mas essa construção não é feita através da voz autoritária do narrador, pois o enredo, a interacção das personagens ou os seus discursos disso se encarregam. Atente-se, por exemplo, na simbologia do final de *A Menina Branca, o Rapaz Preto*: depois da desconfiança inicial, as duas personagens vão jogar xadrez (casas e peças brancas e pretas, rigorosa igualdade de oportunidades para os dois parceiros e vitória para o melhor). E nada mais é dito, porque nada mais precisa de ser dito — vigorosa metáfora que é, simultaneamente, uma profissão de fé na inteligência do pequeno leitor.

A denúncia da injustiça social ⁽²¹⁾, da guerra e do racismo ⁽²²⁾, da prepotência, qualquer que seja a sua origem, da desumanização provocada pelo culto da tecnologia, a aceitação activa da diferença ⁽²³⁾, a procura da paz na harmonização dos contrários, a liberdade como bem supremo ⁽²⁴⁾, a protecção da Natureza ⁽²⁵⁾, atravessam a sua obra e dão corpo ao valor performativo de uma obra que não deixa de ser literária por ser comprometida.

Notas

(¹) «L'initiative du lecteur consiste à émettre une conjecture sur l'intentio operis. L'ensemble du texte — pris comme un tout organique — doit approuver cette conjecture interprétative, mais cela ne signifie pas que, sur un texte, il ne faille en émettre qu'une seule. Elles sont en principe infinies, mais à la fin, elles doivent être testées sur la cohérence textuelle, laquelle désapprouvera les conjectures hasardeuses». Umberto Eco, «Intentio Lectoris». Notes sur la sémiotique de la réception», in *Les limites de l'intrépretation*, Paris. Editions Grasset & Fasquelle, 1992, p. 41.

(²) As obras referidas nas notas a este primeiro parágrafo valem como exemplo, pois não se pretende que sejam exaustivas.

(³) *O Ratinho Marinheiro* (1973), *O Sultão Solimão e o Criado Maldonado* (1982).

(⁴) Luísa Ducla Soares/Manuela Bacelar, *História das Cinco Vo-gais* (1.^a edição 1980, 3.^a edição 1999) e *Os Ovos Misteriosos* (1994).

(⁵) *Meu Bichinho, Meu Amor*, ilustrado por Maria João Lopes (2002).

(⁶) *O Dr. Lauro e o Dinossauro*, com ilustrações de Henrique Cayatte (1973), *A Princesa da Chuva* (1984), com ilustrações de Cristina Malaquias, *O Fantasma*, ilustrado por Paula Amaral (1987), *É Preciso Crescer*, ilustrado por Crisóstomo Alberto (1992).

(⁷) *Diário de Sofia & C.^a (aos 15 anos)*, (1994).

(⁸) *Seis Contos de Eça de Queirós* (2000).

(⁹) *Vamos Descobrir as Bibliotecas*, com ilustrações de André Letria (1998), *Com Eça de Queirós nos Olivais no Ano 2000*, com ilustrações de Pedro Leitão (2000), *Dia Mundial da Música — 1 de Outubro de 2001*, com ilustrações de Luís Filipe Cunha (2001).

(¹⁰) «E nessa noite, para não variar, [o urso] comeu sorvete, amaldiçoando a dona raposa que, na Noruega como em Portugal, é gaiteira, matreira, trapaceira e engana os outros bichos de toda a maneira.», «Uma História Norueguesa ou Como o Urso Ficou sem Rabo», in *O Meio Galo*, ilustrações de João Machado, 3.^a edição. Porto: Edições Asa, 1992 [1977], p. 48.

(¹¹) Christian Grenier, «Depuis Jules Verne et Wells... quoi de neuf?», *Nous Voulons Lire!*, n.º 9, 1995, pp. 14-20.

(¹²) Francesca Blockeel insere este conto de Luísa Ducla Soares nas poucas obras que apresentam uma visão negativa de Portugal: «Estas curtas observações contrastam com as ideias sempre positivas que a maioria dos livros transmite sobre Portugal. Mas parecem elucidativas da maneira como alguns portugueses se vêem a si próprios sem se atrever a dizê-lo em voz alta: um pequeno país, pobre e atrasado.» *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*. Lisboa: Caminho, coleção Universitária, 2001, pp. 338-339. No final de *O Senhor Forte* encontramos a mesma linha de sentido: «Como Portugal não tem dinheiro para lançar foguetões como os países ricos, mas quer chegar à Lua, encarregou o senhor Forte de atirar, à mão, o primeiro foguetão português. Esperamos que não erre a pontaria...»

(¹³) *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, 1997. Ministério da Cultura-IPLB, 1998, p. 52

(¹⁴) «Luísa Ducla Soares: O livro deve ser uma porta aberta para a descoberta do mundo. Entrevista conduzida por Helena Neves», *República*, «Presença da Mulher — Suplemento de *República*», p. 1 e VI-XII, 2 de Julho de 1973.

(¹⁵) *Maria Papoila*, «O Caranguejo Verde» ou «As Férias», por exemplo.

(¹⁶) «A Princesa da Chuva», «O Filho» e «O Piquenique».

(¹⁷) «Uma Vaca Chamada Estrelinha».

(¹⁸) «Lágrimas de Crocodilo».

(¹⁹) Em registos tão diferentes como *O Menino e a Nuvem* e «Os Nove Mandriões».

(²⁰) Entrevista de 1973.

(²¹) «O Senhor Milhões», *O Sultão Solimão e o Criado Maldonado*.

(²²) Presente em «Meninos de Todas as Cores» ou em *A Menina Branca, o Rapaz Preto*, por exemplo.

(²³) *A Menina Branca, o Rapaz Preto* e ainda *O Meio Galo* e *Os Ovos Misteriosos* foram inseridos pela AAPLIJ — Secção Portuguesa do IBBY na lista de obras «nas quais são abordados, a diversos níveis e para diferentes idades, temas como/a diversidade do mundo e das culturas/o preconceito, o racismo e o anti-racismo/a aceitação activa da diversidade/a tolerância».

(²⁴) O dragão definha na sua jaula (*O Dragão*), o cão e o furão declaram-se «fartos de coleira e de trela» e de «[c]açar para os outros e morrer de fome» («O Caçador Caçado», *Histórias de Bichos*).

(²⁵) *SOS Animais em Perigo*, 1995.